

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Хрестоматия по вопросам литературоведения. М., 1992.

Эпштейн Михаил. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. 1996. № 19.

Ю. В. Архипова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА НЕМОЙ СЦЕНЫ «РЕВИЗОРА»



Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» считается одним из самых загадочных произведений русской литературы. «Весной 1836 – в дни появления “Ревизора” на сцене и в печати, – отмечает исследователь Ю. В. Манн, – русское общество сполна пережило то приподнятое, волнующее чувство, которое обычно рождает встреча с великим произведением искусства... Но, пожалуй, преобладающую ноту в нем составляло недоумение» (Манн, 1966, 5). Его испытывали в равной степени и зрители, и актеры, игравшие новую пьесу.

Недоумение было связано прежде всего с новизной общего построения и необычностью самого драматургического действия. На фоне массового репертуара тех лет гоголевская комедия выглядела очень необычно и даже странно. Прошло почти два века, за которые отечественный театр повидал немало сценических новинок, а загадочное творение Гоголя по-прежнему вызывает смешанное чувство недоумения и восхищения.

Художественная организация немой сцены «Ревизора» – это тот момент произведения, который вызывал и вызывает до сих пор наибольшее количество споров. Подобная театральная техника была не характерна для русского театра первой половины XIX века. Свидетельство тому – неумение актеров вести себя в сцене окаменения и, как результат, – ее полный, по мнению автора, провал в постановке 1836 года.

В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» Гоголь сетует на то, что актеры не хотели слушать его пояснений о том, как нужно играть финальную сцену. Они отказывались выполнить требование автора сохранять застывшее положение 2–3 минуты, пока не закроется занавес. «Но мне отвечали, – жаловался драматург, – что это свяжет актеров, что группу нужно будет поручить балетмейстеру, что несколько даже унижительно для актера, и пр., и пр., и пр. Много еще причин увидел я на минах, которые были досаднее словесных» (Гоголь, 1985, IV, 333; в дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страниц).

Неудовольствие актеров было связано с тем, что от них требовали исполнения совершенно им незнакомого и непонятного. По

всему видно, что им не приходилось прежде иметь дело с чем-либо подобным. Фигуру окаменения они сочли авторской причудой, без которой вполне можно было обойтись. Исследователь Е. В. Грекова причину конфликта видит в том, что Гоголь ничего не объяснял, а только требовал от актеров «слепого повиновения, подчинения начертанной им сцене как бескомпромиссному, жесткому ритуальному действию» (Грекова, 1994, 38). Закономерно возникал вопрос: что же разворачивалось на глазах изумленной публики – анекдот или мистерия?

Сам Гоголь придавал этой сцене огромное значение. Не уставая пояснять, как она должна быть сыграна, он говорил о ней как о чем-то давно знакомом и понятном: «Я и теперь говорю, что последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто немая картина, что все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты не должен опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины* (выделено автором. – Ю. А.)» (IV, 333).

Для ясности Гоголь прибегал к сравнению с якобы общеизвестным и потому всем понятным: все должно быть так же, как в живых картинах. Это значит, что он не считал себя открывателем данного театрального приема, а лишь внедрил его в свою пьесу для усиления эффекта. Но откуда тогда взялись «так называемые живые картины», если актеры Александринского театра не имели о них никакого представления? Ответ на этот вопрос следует искать в истории развития театрального искусства.

В статье Л. А. Сафроновой «Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII-XVIII вв.» мы находим сведения о живых картинах (*affixio*), которые, наряду с волшебным фонарем (показом действия через занавес), являлись частным проявлением эмблематичности барочного театра (см. об этом: Сафронова, 1979). Эмблематика реализовывала один из важнейших принципов европейского искусства периода барокко – принцип синтеза искусств. В живых картинах «слово изолировалось от действия, а затем оно было вообще утрачено, хотя живые картины могли комментироваться стихами, которые произносил актер, не входящий в группу, представляющую живую картину» (Там же, 210). Это делало представление более зрелищным и производило потрясающий эффект на зрителя. Сценическое действие барочной драмы дробилось на несколько составляющих частей. Подобное дробление приводило к паузам, во время которых действие невольно останавливалось. Так возникали немые сцены, или живые картины.

Если вспомнить утверждение известного гоголеведа Ю. Барабаша о том, что «дистанция ... между расцветом украинского театра, всего “низового” барокко и творчеством молодого Гоголя в сущности короче комариного носа» (Барабаш, 1995, 125), то логично предположить, что именно оттуда, из украинской литературной традиции, извлек Гоголь понятие о живых картинах. Потому и не знали ничего о них петербургские актеры: для русского театра это было уже далекой историей. На Украине же, несмотря на то, что «старая школьная драма к концу XVIII в. пришла в упадок, некоторые генетически связанные с нею, а иногда и прямо почерпнутые из нее интермедии, бурлескные эпизоды, комические диалоги еще ходили в списках, время от времени оживая – чаще на любительской сцене» (Там же,

125–126). Гоголь сам нередко участвовал в подобных любительских спектаклях, возможно, ему доводилось быть также участником живых картин.

К этому знакомому с детства художественному приему и обращается Гоголь. Здесь уместно вспомнить об его увлеченности идеей синтеза искусств, увеличивающего силу воздействия на публику. Эта увлеченность была связана с приверженностью драматурга идее целостности всего сущего. По утверждению Ю. В. Манна, целое для Гоголя было действительно необходимо: «...это вопрос не только художественный... но и жизненный» (Манн, 1966, 30). Отсутствие целостности в реальной жизни воспринималось им как мировая трагедия, к которой он, художник, имеет непосредственное отношение. «Чем сильнее угнетала Гоголя мысль о раздробленности жизни, тем решительнее заявлял он о необходимости широкого синтеза в искусстве» (Там же, 13).

А чем, как не органичным соединением слова и изображения, является живая картина? Драматург сам настойчиво подчеркивал сходство немой сцены с живописным полотном. Говоря о лицах заднего плана, он замечал, что они – «даль в *картине* (курсив наш. – Ю. А.), которая очерчивается одним взмахом кисти и покрывается одним колоритом» (IV, 334). В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» автор настаивал: «Чтобы завязалась группа ловчее и непринужденней, всего лучше поручить художнику, умеющему сочинять группы, сделать рисунок и держаться рисунка» (Там же, 341).

Сам уподобившись художнику, Гоголь очень четко выстроил финальную сцену, создав безупречно симметричную композицию. Осью симметрии можно считать фигуру городничего, расположившегося в центре в виде столба. Все остальные участники «картины» располагаются в пространстве относительно этой фигуры. Всего в сцене можно выделить три плана: на первом – городничий и его семейство, наиболее пораженные неожиданным известием. Соответственно, их мимика гораздо выразительнее, чем у остальных. На втором плане – первые чиновники города. Выражения их лиц своей ироничностью призваны подчеркнуть весь трагизм положения городничего. Налицо излюбленный гоголевский прием контраста: комические гримасы чиновников увеличивают трагическое звучание финальной сцены. На заднем плане серой массой помещаются остальные чиновники и гости, создавая фон, без которого не обходится ни одна картина.

Пространственная организация финальной сцены «Ревизора» уходит корнями в барочную театральную традицию. Классическая барочная сцена XVII века была выстроена по законам линейной перспективы и состояла из трех зон. Самая дальняя была нарисована на заднике и потому являлась непроницаемой для актеров. «Далее располагалась зона объемных декораций, куда актеры также не могли проникать, иначе они бы обнаружили иллюзию, основанную на перспективном сокращении размеров» (см. об этом: Ямпольский, 2000, 28). Действующие актеры располагались на авансцене.

Гоголь сделал все три зоны сферой действия персонажей и использовал необходимую для живой картины линейную перспективу. Вполне возможно, что при этом он ориентировался и на современные ему живописные образцы. Ю. В. Манн обращает внимание на то, что композиция немой сцены во многом напоминает многоплановость «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова (см.: Манн, 1966, 76). Этот шедевр изобразительного искусства Гоголь в самом деле не мог оставить без внимания.

В картине Брюллова драматурга больше всего восхищала выразительность жестов и мимики персонажей. «Брюллов первый из живописцев, у которого пластика достигла верховного совершенства» (VI, 111), – искренне восхищался Гоголь. Ужасом дышит каждое движение несчастных жителей Помпеи. Но эти фигуры «прекрасны при всем ужасе своего положения» (Там же). Потому и кажется Гоголю, что в картине художника оживает скульптура – искусство, в котором «красота пластическая ... пересиливает ... стремление духа» (VI, 19).

Вряд ли может вызвать восхищение группа чиновников, застывших от ужаса при известии о приезде подлинного ревизора. Да Гоголь к этому и не стремился, у него была другая задача. Зритель должен был не восхищаться, а ужасаться тому, что видит. Комедия Гоголя «Ревизор», по меткому замечанию Ю. В. Манна, «это целое море страха» (Манн, 1966, 39), потому что страх – это единственно возможная форма проявления человеческой общности, форма извращенная, «со знаком минус». «Но в какой другой форме можно было найти еще эту общность в казенно-холодном, раздробленном мире?» (Там же, 51).

«Вирус окаменения» (Ю. В. Манн), поразивший гоголевских героев, – это проявление мирового кризиса, вызванного человеческой разобщенностью. Идеально симметричная композиция объединенных страхом людей призвана указать зрителю на отсутствие целостности в реальной жизни. По силе выразительности окаменевшие чиновники придуманного Гоголем губернского города ничуть не уступают фигурам картины Брюллова. Здесь тоже присутствует эффект скульптурности, который усиливает контраст живого и мертвого, необходимый автору в немой сцене.

Именно пластичность персонажей немой сцены позволила В. Э. Мейерхольду в его постановке 1926 года представить финал «Ревизора» как «шедевр живописного и лепного искусства» (см. об этом: Мацкин, 1984, 171). Вместо живых актеров он выставляет манекены, доводя до логического завершения гоголевскую идею об омертвлении человеческой души в современном ему мире. «Помимо кукол для наглядности ему понадобились еще и вещи, которые должны были создать реальную атмосферу внезапно оборвавшейся жизни гоголевского города... Кто-то наливает вино из бутылки в бокал, кто-то ест фрукты, у кого-то на блюде мороженое, какая-то гостья держит в руках букет цветов, пьяный офицер танцует с дамой вальс, лакей с подносом предлагает угощение...» (Там же). Только что все это жило и двигалось и вдруг внезапно застыло.

Мейерхольду удалось подчеркнуть единство живописного и скульптурного изображений в немой сцене и тем самым усилить контраст живого и мертвого, динамического и статического, духовного и вещественного. Чрезмерная вещественность, материальность представленной режиссером композиции призвана была подчеркнуть отсутствие духовного начала. Осмелимся предположить, что Гоголь остался бы доволен подобной интерпретацией сцены окаменения, в которой форма не отвлекает от содержания, а подчеркивает самое важное в нем.

По утверждению В. А. Грехнева, «мертвый» мир Гоголя – «это, прежде всего, “некрополис” русской жизни», который вырастает до масштабов всего человечества. Именно Гоголь, по убеждению исследователя, «впервые явил миру разноликие художественные типы душевного окаменения, выпадения духа из полноты бытия» (Грехнев, 1997, 134). Обладая особой

проницательностью, великий писатель уловил неизбежный уже процесс старения мира, «вылившегося в вытеснение культуры цивилизацией, живого – искусственным, многомерно сложного – одномерно простым, органического – механическим» (Грехнев, 1997, 134). Самым зловещим признаком одряхления было повсеместное явление человеческой разобщенности, которое свидетельствовало об одряхлении человеческой души. Духовное уступает место вещественному, и жизнь наполняется пошлостью.

Имея все время перед глазами идеал Пушкина, Гоголь провозглашает своей творческой целью борьбу с мертвым в душе во имя живого. А живое для художника – это «многосторонне подвижное, естественное, исполненное кипения духовных сил, сопряженное со всей полнотой бытия» (Там же, 140).

Уже неоднократно было замечено, что гоголевские герои окаменевают при столкновении с чем-то высшим, недоступным их пониманию. Так, например, застывают от ужаса герои «Сорочинской ярмарки», когда видят в окне свиную голову и принимают ее за явление самого дьявола. Застывает майор Ковалев, столкнувшись со своим собственным носом, представшим вдруг в человеческом обличье. Застывает Чартков при виде выходящего из рамы ростовщика. Застывает Манилов после необычной просьбы Чичикова продать ему мертвые души. Застывает сам Чичиков на дороге, где ему довелось столкнуться с экипажем губернаторской дочки. Подобным же образом застывает весь город во главе с городничим после сообщения о приезде подлинного ревизора.

«"Живая картина" – понятие, которое могло бы стать центральным для поэтики Гоголя, – замечает исследователь Л. В. Карасев. – Его искусство – в представлении ряда удивительных "живых картин", показывающих людей, Россию то с одного боку, то с другого» (Карасев, 1993, 92). Другой гоголевед, В. М. Крюков, уточняет: «живые картины», как все у Гоголя, неоднозначны. Они одновременно и «сгусток жизни», и разоблачение жизненной реальности, «гротескная фиксация ее мертвенной изнанки» (Крюков, 1996, 24).

Ю. В. Манн подмечает еще одну особенность «живых картин»: если у Пушкина мы можем встретить как омертвление живого, так и оживление мертвого, то у Гоголя этот процесс строго однонаправленный: «от живого к мертвому, от движущегося к недвижимому» (см.: Манн, 1989, 224). Причем это окаменение «подобно парализации» (см.: Там же, 229), некой всеобщей и всеохватной болезни («вирусу окаменения»), имеющей способность распространяться в пространстве и во времени.

Сходятся исследователи в одном: окаменение в понимании Гоголя становится синонимом сильнейшего потрясения. У писателя как будто заканчиваются слова, и, чтобы добиться нужного эффекта, он обращается к выразительным средствам других видов искусств. Внутреннее, психологическое состояние передается внешними, доступными зрительному восприятию средствами.

Такой специфический психологизм позволяет Ричарду Пису, одному из зарубежных исследователей творчества Гоголя, назвать писателя наследником традиций древнерусской литературы. Для русского средневекового искусства не было характерно понимание психологизма в его современном значении. Основное внимание средневековое искусство уделяло внешнему проявлению человеческих чувств и переживаний. Отсюда такая вы-

разительность русских фресок и икон. Поскольку, по мнению Р. Писа, истоками гоголевского творчества являются фольклор и древнерусская литература, писателя можно назвать продолжателем традиций средневекового психологизма. «Косвенное создание характера – основа гоголевского метода», – делает вывод исследователь (цит. по: *Соврем. заруб. исследования...*, 1984, 65).

Е. В. Грекова обращает особое внимание на то, что персонажи немой сцены застыли в позах, которые соответствуют иконописным традициям (см.: Грекова, 1994, 39). Поза каждого персонажа достоверно передает степень потрясения от полученного известия. Действительно, гримасы гоголевских чиновников чем-то напоминают страдальческие лица мучеников с древнерусских икон. Однако, как известно, не в правилах иконописцев было использовать линейную перспективу вместо сакральной «обратной». Гоголь же выбрал именно линейную перспективу для организации пространства своей «живой картины».

На связь мимики и жестов героев немой сцены с их психологическим состоянием указывал сам Гоголь: «И в этом окаменении для него (актера) бездна разнообразия. Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов» (IV, 333–334). Так что идея Р. Писа о средневековом характере гоголевского психологизма в «живых картинах» выглядит очень убедительной. Единственное возражение, которое при этом возникает, это слишком большая дистанция между творчеством Гоголя и древнерусской литературой. Закономерно предположить, что скорее всего посредником между ними выступило барокко, провозглашавшее возврат к средневековым традициям.

Обращение Гоголя к технике «живых картин» также было связано не столько с его эстетическим пристрастиями, сколько с его нравственно-философскими представлениями. Он задавался вопросами более важными, нежели проблемы художественного творчества. М. М. Дунаев справедливо заметил: «Гоголь сознавал: искусство, как бы оно высоко ни возносилось, останется пребывать среди сокровищ на земле. Для Гоголя же всегда были потребнее сокровища на небе» (Дунаев, 1996, 87).

Одержимый идеалом высшей духовности, писатель невероятно страдал, не находя в реальной жизни ничего, кроме человеческой пошлости и все новых подтверждений одряхления мира. Ему было дано особо острое ощущение несовершенства современности – то ли Божий дар, то ли страшное наказание. Гоголь не просто видел, он физически ощущал распад реальности, отсутствие в ней духовного начала и торжество бесовских сил. Это приводило его в смятение, но и заставляло решительно действовать. Он ни минуты не сомневался в своей избранности: ему был дан талант писателя (а с ним и особое видение), чтобы сделать мир лучше.

Еще в детстве, если верить утверждениям самого Гоголя, он знал, что его ожидает «просторный круг действий» и что он сделает «даже что-то для общего добра» (VI, 285). Писатель решил, что ему удастся исправить все вывихи земной жизни и сделать ее близким подобием небесной, исправить магической силой слова, сразу и навсегда; удастся остановить всеобщий процесс старения мира и омертвления душ. Думается, что и в картине Карла Брюллова Гоголя потрясла не только техника исполнения, но и материализация мысли, которая давно уже преследовала его самого: за все

содеянное обязательно будет расплата. Его немая сцена – это пластическое представление той же самой идеи, еще одна интерпретация извечной картины Страшного суда. Эта картина не давала ему покоя с самого детства, возникнув впервые в рассказах мистически настроенной матери и определив все дальнейшее мировосприятие писателя.

Один из самых примечательных гоголевских парадоксов заключается в том, что религиозность писателя происходила не столько от любви к Богу, сколько от страха перед наказанием и страшными мучениями за гробом. Поэтому он обрек себя на мучения еще при жизни. Примечательно, что рассказы матери о великом возмездии впоследствии Гоголь осмыслял как величайшее потрясение и едва ли не как откровение, которое способствовало правильному выбору жизненного пути.

Вот фрагмент одного из его писем к матери: «Один раз я живо, как теперь, помню этот случай, я просил Вас рассказать мне о Страшном суде, и Вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне чувствительность, это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли» (цит. по: Мочульский, 1995, 8).

В письме совершенно очевидна благодарность за пережитый в детстве ужас. В этом видится какое-то сладострастное самоуничтожение, юродство, которое отмечали в Гоголе и его современники. Но это не позерство, а особое свойство сознания: страдать, не делать того, что тебе нравится, умерщвлять в себе все плотское и личностное (дабы не впасть в грех гордыни); не давать дьяволу ни малейшего шанса и неистово молиться Всевышнему, уповая на Его милосердие.

К. В. Мочульский так рисует «душевный пейзаж» Гоголя: «Несчастное человеческое сознание, повисшее между двумя безднами – бездной мира, владеемого дьяволом, и бездной души, растленной осознанными и неосознанными грехами. Внизу – пламя ада, вверху – неподкупный Судия, везде дыхание смерти и впереди – Страшный суд. Картина напоминает сцену средневековой мистерии» (Там же, 31). А мироощущение Гоголя на самом деле было средневековым. Оно основывалось на мистическом страхе и сильных эмоциях. Такое мироощущение не могло не отлиться в формы барокко и по своей сути представляло возврат к средневековому видению.

В сознании Гоголя, художника и христианина, постоянно присутствовал заложенный христианской культурой образ Апокалипсиса, который воспринимался как конечная точка физического бытия человека и мира, как начало нечеловеческих страданий. Гоголь разрывался между желанием предотвратить катастрофу и желанием подготовить к ней своих современников как к неизбежному.

Именно воплощением гоголевской апокалиптики стало окаменение героев в финальной сцене «Ревизора». «Гоголь дал немую сцену как намек на торжество справедливости, установление гармонии. А в результате – ощущение дисгармонии, тревоги, страха от этой сцены многократно возрастало» (см.: Манн, 1966, 76). Жизнь вдруг в мгновение ока обернулась смертью, запечатлев в своей мертвенной неподвижности последнюю единственно возможную форму человеческой общности. И в тот момент, когда страх, перерастая в ужас, волной выплескивается со сцены в зрительный зал, над застывшей группой наконец-то падает занавес. Теперь, по замыс-

лу автора, действие должно продолжаться за пределами театра – в душах людей. Эмоциональное потрясение призвано стать отправной точкой для последующего преобразования человека.

Чтобы добиться подобного эффекта, Гоголь использовал излюбленный барочный прием зеркального отражения. «Идея отражения, возможность каждого предмета иметь копии, внешне с ними не совпадающие, но выражающие его суть, – замечает исследователь Л. А. Сафронова, – была распространена очень широко ... в произведениях XVII – первой половины XVIII в.» (Сафронова, 1982, 83). Ее распространение было связано с особыми представлениями барочного человека о мире как о некоем сложном, внешне непонятном и противоречивом, но внутренне упорядоченном универсуме. Принцип отражения создавал многомерность, многоплановость барочных текстов, весь изображаемый художником мир представлял с наложенной на него сеткой связей-отражений. Кроме того, в эстетике барокко принцип отражения имел и воспитательную функцию. «Смотрясь в эти произведения-зеркала, читатель лучше видел свои слабости и грехи, от которых должен был освободиться» (Там же, 84).

С этой же целью Гоголь выставил перед зрительным залом зеркало, предпослав редакции 1841 года эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». М. Н. Виролайнен утверждает, что именно «с помощью зеркала замыкается круг, обнимающий сцену вместе со зрительным залом», и что «только внутри этого круга и может осуществиться, по замыслу Гоголя, полнота драматического действия комедии» (Виролайнен, 1997, 231). Зритель должен был ужаснуться от созерцания своих пороков, осознать неизбежность надвигающейся катастрофы. А вслед за ужасом должно было последовать желание ее избежать и немедленно вступить на путь раскаяния и самосовершенствования. «Очищение и преобразование – такова была главная цель, ради которой игралась комедия» (Там же). И средством достижения этой цели был замкнутый круг, созданный с помощью эффекта отражения.

В немой сцене нет двух важнейших героев: уже уехавшего Хлестакова и вновь прибывшего «по именному повелению» чиновника. «Так исчезают ложные кумиры, – комментирует Е. В. Грекова, – рассеивается туман мирских самообольщений, уступая место подлинным ревизорам-инкогнито – совести и страху Божьему» (Грекова, 1994, 40). И этой «душевной ревизии» не обойтись без зеркала, явившегося, по меткому замечанию С. Г. Бочарова, «зеркалом самосознания, стыда, душевного очищения и душевной исповеди» (Бочаров, 1985, 146)). Болью за судьбу всего человечества пронизана немая сцена «Ревизора». Она должна была представить трагедию мира, несущегося стремительно в бездну, предупредить о надвигающейся катастрофе и указать единственно возможный путь к спасению. Но она невольно представила также и трагедию автора.

Если разбирать стремительно оборвавшийся поток речи в финальной сцене гоголевской комедии в свете барочных традиций, то можно сделать интересные выводы.

Как известно, барочное искусство в целом и театр в частности грешили риторизмом. Обращение нового искусства к риторике было связано прежде всего с новыми эстетическими задачами. Художественное произведение теперь должно было убедить, затронуть, удивить того, кому оно предназначалось. Исследователи барочного искусства А. Кучинская и

И. Н. Голенищев-Кутузов заверяют нас: «Одной из проблем, характерных для эстетики барокко, является проблема способности убеждения (persuasion)» (Кучинская, Голенищев-Кутузов, 1985, 231). Риторика становится одним из важнейших средств решения этой проблемы. Специфичность же решения заключается в том, что «риторика не отличает правды от правдоподобия; в качестве средств убеждения они представляются равноценными» (Там же).

Обращение барочного искусства к риторике было связано также с совершенно особым отношением к слову. М. Ямпольский в статье «Я не увижу знаменитой "Федры"...» развивает тему: «Сама по себе потребность в фигуративном, косвенном выражении мысли издавна понималась как следствие грехопадения, отразившегося на языке в том, что оно лишило его способности прямо, полно и однозначно соответствовать как миру феноменов, так и трансцендентальной истине» (Ямпольский, 2000, 8).

В стремлении постичь эту истину и одновременно завоевать расположение аудитории, барочные риторы выстраивали причудливые словесные гирлянды, в которых план выражения был значительно более значительным, чем план содержания. Гораздо большее внимание уделялось эмоциональному воздействию подобных вербальных конструкций, нежели их смысловому наполнению. И здесь возникает парадокс, на который М. Ямпольский обращает особое внимание. Пытаясь постичь истину, герой барочной драмы все больше удаляется от нее и становится заложником языка. Исследователь иллюстрирует эту парадоксальную ситуацию, используя пространственную организацию трагедий Расина, описанную Роланом Бартом.

Представляются три варианта расиновского «трагедийного места»: Покой, Преддверие (или Передняя) и Внешний мир (см.: Там же, 6). Из них только первые два могут претендовать на право называться трагическими. Все события Внешнего мира и даже смерть не трагедийны до тех пор, пока не будут представлены в Покое (Передней). Покой – это сфера тайны, истины, но и сфера молчания. Трагический герой стремится попасть сюда, но никак не может прорваться сквозь сферу языка и вынужден топтаться в Передней. В этом, по мнению Ямпольского, и заключается подлинная трагедия героя и автора.

Гоголь оборвал стремительный поток речи героев в конце своей комедии и заставил их застыть в немой сцене. Таким образом, финал «Ревизора» – это попытка уйти от власти риторики и прорваться в сферу трагического. Одновременно отказ от слова – это попытка решить проблему убеждения. Драматург предположил, что истина, не облаченная в слова, быстрее дойдет до сознания зрителя. Ведь он выбрал для этого самый короткий путь – эмоциональное потрясение. Почему же тогда не произошло всеобщего преображения после первого представления комедии? Да и после остальных?

На этот вопрос очень точно ответил М. М. Дунаев, характеризуя остроту самой ситуации: «Трагизм создавался резким несоответствием уровня гоголевского притязания, слишком высокого, уровню возможностей искусства, в котором он стремился осуществить это свое притязание» (Дунаев, 1996, 137). И получается, что с немой сцены начался кризис Гоголя-художника, превратившего его, по меткому замечанию В. М. Крюкова, в «апокалиптического ниспровергателя формы» (Крюков, 1996, 31).

После провала грандиозного по своим масштабам замысла преображения, а следовательно, по мнению Гоголя, и всей постановки «Ревизора», в

душе художника начало расти сомнение в способности достичь великой цели с помощью искусства. Впоследствии произошел отказ и от самой художественности.

- Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966.
 Барабаш Ю. Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995.
 Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.
 Виролайнен М. Н. Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие: Сб. ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева.
 Гоголь Н. В. Авторская исповедь // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Гоголь Н. В. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1985.
 Гоголь Н. В. Последний день Помпеи // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Гоголь Н. В. Скульптура, живопись и музыка // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Грекова Е. В. Два этюда о Гоголе // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. Т. 53. № 1.
 Грехнев В. А. «Пушкинское» у Гоголя: (О символике «живого» и «мертвого») // Пушкин и другие: Сб. ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997.
 Дунаев М. М. Православие и русская литература. Ч. 2. М., 1996.
 Карасев Л. В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопр. философии. 1993. № 8.
 Крюков В. М. Гоголя зрящий глаз // Вопр. философии. 1996. № 9.
 Кучинская А., Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко // История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. Т. 2. М., 1985.
 Манн Ю. «Ужас оковал всех...»: (О немой сцене в «Ревизоре» Гоголя) // Вопр. лит. 1989. № 8.
 Мацкин А. На темы Гоголя: Театральные очерки. М., 1984.
 Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
 Сафронова Л. А. Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII–XVIII вв. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
 Современные зарубежные исследования творчества Н. В. Гоголя: Сб. науч.-аналит. обзоров / АН СССР. М., 1984.
 Сафронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах / АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1982.
 Ямпольский М. «Я не увижу знаменитой "Федры"...»: Заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии // Новое литературное обозрение. 2000. № 44.



Ю. В. Кондакова

ГОГОЛЬ И БУЛГАКОВ: МИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

В литературе XX века активное освоение переживало художественное наследие Н. В. Гоголя, о чем свидетельствовал творческий диалог с гоголевской традицией в произведениях М. А. Булгакова – писателя, который ощущал мистическую связь со своим учителем.

Известно, что личность и творчество Гоголя всегда вызывали чувство восхищения у Михаила Булгакова. Этот классик сопровождал Булгакова с юности. Вскоре после смерти автора «Масте-